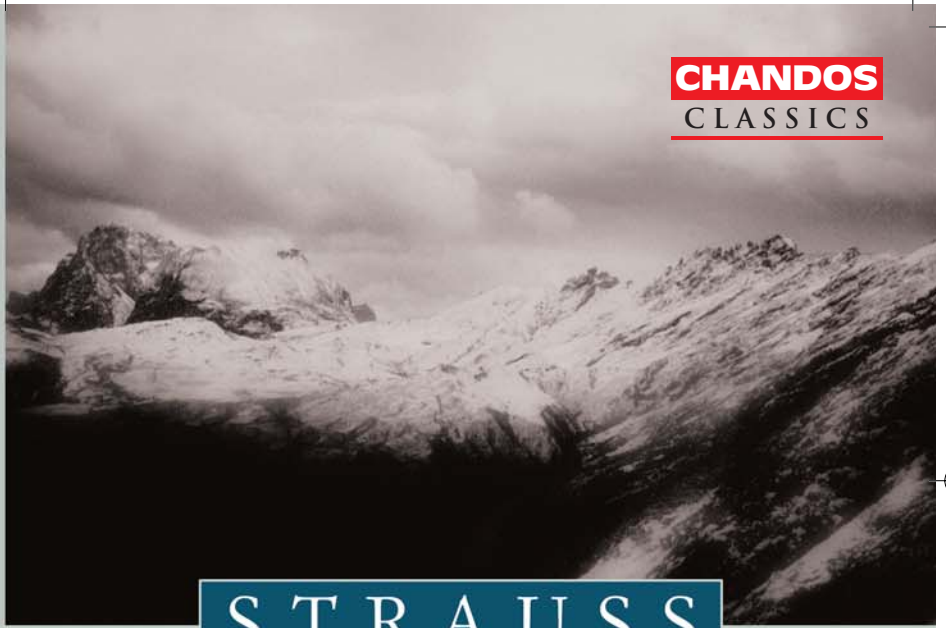
CHAN 10199 X Front.qxd 2/2/07 2:52 pm Page 1

CHAN 10199(2) X



CHANDOS
CLASSICS

STRAUSS

SYMPHONIC POEMS

EINE ALPENSINFONIE

SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA • NEEME JÄRVI

VOLUME 1

CHAN 10199 X BOOK.qxd 2/2/07 2:58 pm Page 2

Lebrecht Collection

Richard Strauss

Richard Strauss (1864–1949)

Symphonic Poems, Volume 1

COMPACT DISC ONE

	Eine Alpensinfonie, Op. 64	**49:25**
1	Nacht –	3:23
2	Sonnenaufgang –	1:16
3	Der Anstieg –	2:13
4	Eintritt in den Wald –	5:23
5	Am Wasserfall –	0:16
6	Erscheinung –	0:54
7	Auf blumigen Wiesen –	0:51
8	Auf der Alm –	2:03
9	Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen –	1:28
10	Auf dem Gletscher –	0:56
11	Gefahrvolle Augenblicke –	1:28
12	Auf dem Gipfel –	4:37
13	Vision –	3:11
14	Nebel steigen auf –	0:17
15	Die Sonne verdüstert sich allmählich –	0:49
16	Elegie –	1:58
17	Stille vor dem Sturm –	3:04
18	Gewitter und Sturm, Abstieg –	3:55
19	Sonnenuntergang –	2:30
20	Ausklang –	6:18
21	Nacht	2:32

CHAN 10199 X BOOK.qxd 2/2/07 2:58 pm Page 4

22	**Tod und Verklärung, Op. 24**	**24:02**
		TT 73:40

COMPACT DISC TWO

	Ein Heldenleben, Op. 40	**46:20**
1	Der Held –	4:22
2	Des Helden Widersacher –	3:22
3	Des Helden Gefährtin –	12:58
4	Des Helden Walstatt –	9:57
5	Des Helden Friedenswerke –	6:01
6	Des Helden Weltflucht und Vollendung	9:38
7	**Don Juan, Op. 20**	**18:07**
		TT 64:41

Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Neeme Järvi

Strauss: Symphonic Poems, Volume 1

Eine Alpensinfonie, Op. 64

Richard Strauss was working on *Eine Alpensinfonie* (An Alpine Symphony) in 1911 when he heard of Mahler's death. The words he wrote in his diary – 'Purification through one's own strength, emancipation through work, adoration of eternal glorious nature' – could equally have come from Mahler and they explain the pantheistic exaltation which is as much a fundamental element of the symphony as its graphic pictorialism. Until recently only the latter has received much attention in consideration of the *Alpensinfonie*; lately there has been a greater disposition to listen for the deeper qualities in the music and to find them. The work was completed in 1915 and first performed, under the composer's direction, in Berlin on 25 October of that year. 'It is really quite a good piece!', he told his librettist and friend Hugo von Hofmannsthal. It requires an orchestra of more than 150 players, including twenty horns and quadruple woodwind.

Each of the twenty-one linked sections has a title describing an event in the twenty-four hours in the mountains covered by the symphony. 'Night' begins with a unison B flat for the strings from which a powerful motif for trombones and tuba emerges. This unifying theme is the mountain itself and it gleams on wind and brass in the rays of the 'Sunrise', with its noble melody for four horns. After this slow introduction comes the *Allegro*: bustling strings as the climbers begin 'The Ascent' to a march-like theme followed by fanfares on the brass and twelve off-stage horns as a hunt is heard in the distance. After the 'Entry into the Wood', a contrapuntal episode, Strauss evokes Alpine lowland scenery, with its birdsong and yodelling. The climbers are soon wandering by the stream and their march takes them to a 'Waterfall' where the oboes conjure up the 'Apparition' of the Alpine sprite which, legend has it, appears in the rainbow created by the spray. These three sections explain Strauss's remark at the final rehearsal in 1915: 'At last I have learned to orchestrate.'

An expressive new melody on horns and violas takes the climbers to 'Flowering Meadows' and later to the 'Alpine Pasture', where Mahlerian cowbells contribute to the pastoral atmosphere. The next three sections are more strenuous. Woodwind shriek a warning as the climbers find themselves 'In Thicket and Undergrowth on the Wrong Path'

and struggle out to arrive 'On the Glacier'. Here the mountain theme and the march return, to erupt into a climax. When this subsides, the fanfare motif is broken into short phrases for trumpet and clarinets over a menacing pizzicato – 'Dangerous Moments'. But the fanfare theme leads the way to the 'Summit' and a sumptuous passage in which Strauss weaves together all the principal themes.

This majestic episode gives way to an eerie 'Vision' in F sharp. With trills, harp *arpeggiandos* and chromatic sequences for woodwind, the 'Mists Rise', and the organ makes its first entry as 'The Sun Fades' and mountain themes return as if veiled. The music is tense; muted strings and the organ create an 'Elegy'. But staccato D flats on the oboe disrupt the 'Calm before the Storm' as raindrops herald a violent and terrifying 'Storm', with thunder and the wind-machine contributing to the din. This section merges into the 'Descent', as various incidents on the ascent are recapitulated.

The clouds clear, the Straussian strings soar eloquently and the symphony's tripartite coda begins with 'Sunset' and 'Waning Tones'. The latter is a passage of remarkable inner radiance in E flat, to be played 'in soft ecstasy'. Gradually the home key of B flat minor returns and we leave the great mountain as we found it, enveloped by 'Night'.

Tod und Verklärung, Op. 24

While he was still engaged as third conductor at the Munich Opera in 1888, the twenty-four-year-old Strauss began to compose his third tone poem, *Tod und Verklärung* (Death and Transfiguration). He had finished the sketch in short score by April 1889 and the full score was completed seven months later, on 18 November, by which time Strauss had moved to Weimar as third conductor of the city's court opera. Exactly a week earlier he had conducted the first performance of *Don Juan*.

According to Strauss, the idea for *Tod und Verklärung* was purely imaginative. It did not originate in anything he had read, he had not been at anyone's deathbed and he had had no serious illness. (His severe bout of pneumonia did not occur until nearly a year after *Tod und Verklärung* had been performed.) 'It was an idea just like any other,' he said in 1931, 'probably ultimately the musical need… to write a piece that begins in C minor and finishes in C major!'

Writing to Friedrich von Hausegger in 1895, Strauss said that the idea which occurred to him in 1888 was

> to represent the death of a person who had striven for the highest artistic goals, therefore very possibly an artist… The sick man lies in bed asleep, breathing heavily and irregularly; agreeable dreams charm a smile on his features in spite of his suffering; his sleep becomes lighter; he wakens; once again he is racked by terrible pain, his limbs shake with fever – as the attack draws to an end and the pain lessens, he reflects on his past life, his childhood passes before him, his youth with its strivings and passions, and then, while the pain resumes, the results of his journey through life appear to him, the idea, the Ideal which he has tried to realise, to represent in his art, but which he has been unable to perfect, because it was not for any human being to perfect it. The hour of death approaches, the soul leaves the body, in order to find perfected in the most glorious form in the eternal cosmos what he could not fulfil here on earth.

Illness and pain apart, there is little reason to doubt that there is autobiographical substance behind the above 'programme'. Any highly gifted young creative artist will be aware of his idealistic strivings and of how far behind them he falls in his life and work; and it is significant that Strauss, who had no religious impulses or leanings, should have visualised an 'eternal cosmos' for his soul rather than a Christian after-life. We may also deduce how important *Tod und Verklärung* was to him personally from the number of times he quoted from it in later works.

Strauss conducted the first performance of *Tod und Verklärung* at Eisenach on 21 June 1890. After one of the rehearsals he wrote excitedly to his sister Johanna:

> *Tod und Verklärung* has dealt death to everything else, the players were flattened and flabbergasted, it made a remarkable impression.

It was not performed in Vienna until 1895, when Hans Richter conducted. This occasion drew a prophetic review from the critic Eduard Hanslick, in which he wrote that the nature of Strauss's talent 'is really such as to point him in the direction of music drama'. Strauss had told his publisher in 1890, five years before Hanslick's article, that he was 'turning his back' on absolute music in order to 'seek my salvation in drama'. It was to be over five years before his next orchestral work, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. In the meantime he wrote draft libretti for operas on the subjects of Don Juan and Till Eulenspiegel, neither of which progressed any further, and completed the libretto and music of his first opera, *Guntram*.

The oppressive atmosphere of a sickroom is evoked at the opening of the tone poem *Tod und Verklärung*. The dying man's faltering pulse is represented by the rhythmical motif shared between strings and timpani. Strings and woodwind sigh wearily. Harp, flute and oboe lighten the mood as the man begins to dream of happier times. A drumbeat begins an *Allegro* section in which the patient's sufferings are depicted. Towards the end a slowly mounting phrase is heard – the first hint of the 'Idealism' theme. This section ends on a high D for the

violins and is followed by a development in G major in which the themes of childhood are dominant. With a modulation to E flat the sick man recalls, on horns and strings, his early heroic struggles. An episode in B major, obviously amorous, follows, although it is twice interrupted by reminders from trombones and timpani of the scene in the sickroom – death knocking at the door. It ends with three varied statements of the 'Idealism' theme, each in a different key. This is the work's principal subject. As Strauss said, '*Tod und Verklärung* makes the main theme its point of culmination, and does not state it until the middle'.

The work's opening is now recapitulated, though not in full. The man's death is marked by a stroke on the tam-tam, and the 'Idealism' theme returns on horns and high woodwind. Soon its 'transfiguration' into C major begins, becoming harmonically richer as the soul is freed for its flight into eternity.

Ein Heldenleben, Op. 40

The tone poem *Ein Heldenleben* (A Hero's Life) was completed in December 1898. Strauss wrote much of it at the same time as he was working on *Don Quixote* and conceived them as complementary. He conducted the first performance in Frankfurt on 3 March 1899. From the start there was controversy about the work's autobiographical element: was Strauss his own Hero, and was he presenting himself as the musical symbol of Kaiser Wilhelm's militaristic Berlin, where he lived and worked at the time? 'Only partly true', was Strauss's comment. 'I'm no hero, I'm not made for battle.' The point about this Hero's life, and here it parallels Strauss's, is that it portrays the life of a composer who adores his capricious and captivating wife and whose 'adversaries' are the music critics with whom he is prepared to do battle for his 'works of peace' (his compositions). Eventually, like Don Quixote, he retires into the country (as Strauss was to do, after 1908, to Garmisch).

Although *Ein Heldenleben* is in one continuous movement – a vast sonata-form structure containing elements of two scherzos and an *adagio* – it is divided into six sections:

1. The Hero
2. The Hero's Adversaries
3. The Hero's Companion
4. The Hero's Deeds in Battle
5. The Hero's Works of Peace
6. The Hero's Retirement from the World and the Fulfilment of His Life

The work is scored for a very large orchestra including eight horns and five trumpets, a generous array of percussion, and strings to number at least sixty-four. Its principal key is E flat major.

The first section outlines the Hero's character in a long aspiring theme for horns and strings which spans three octaves. Other themes sprout from it as it builds towards a grandiose restatement, after which a part of it is used as a peremptory challenge, uttered six times. An expectant pause is followed by the scherzo-like start of section 2 in which the Adversaries are depicted in woodwind, muted trombones and tubas, in turn spitting, snarling and pompous. The Hero's theme goes dolefully into the minor and the critics renew their attacks until a fanfare from the brass diminishes them. In their place comes the Hero's Companion (solo violin). 'It's my wife that I wanted to portray,' Strauss wrote, 'she's very complex, very much a woman, never twice alike.' And the complex solo perfectly illustrates Pauline Strauss's volatile nature. The section ends with a voluptuously scored love scene.

But the critics are still nagging in the background; off-stage, trumpets sound a call to action and the Hero goes into battle (section 4). This aggressive orchestral showpiece is constructed from fragments of the themes representing the Hero, the Companion, the Adversaries and love. The Hero's theme becomes a victory hymn and at its height Strauss quotes from *Don Juan*, following this on strings and winds with the love-theme from the same work and the 'Spirit of Man' theme from *Also sprach Zarathustra*. There is an expectant pause, broken by one of the critics who puts in a word or two (on tubas). The Hero lashes out, but calms down in preparation for section 5.

In this section, Strauss weaves into a rich tapestry nearly thirty quotations from nine of his works, including the opera *Guntram*. Among fragments of two of his songs and the six tone poems which preceded *Ein Heldenleben* are interpolated the various motifs of the Hero and his Companion. At length the Hero again utters his challenge. In the last section, a bucolic cor anglais melody sets the pastoral scene for the Hero's retirement. The critics briefly return, as if in nightmare, but the Companion's theme soothes away care, and the love-themes intertwine on solo horn and solo violin as a contented E flat major conclusion is reached.

Don Juan, Op. 20

The magnificent series of tone poems was launched in public by *Don Juan* in 1889 (although it was the second to be composed). 'The sound was wonderful, glowing and exuberant', the twenty-five-year-old Strauss exulted after conducting the first performance in Weimar. It was no idle boast. With this concise masterpiece he put himself at the head of the post-Wagner generation of German composers. The impetuous opening is somehow symbolic of his emergence as a major force as well as being a musical description of Don Juan's ardour. In the love scene, with its long and beguiling oboe melody, the operatic Strauss may first be

glimpsed. Another great moment is the heroic new Juan theme on four horns which initiates the recapitulation before the duel and Juan's death.

© Michael Kennedy

Considered one of Europe's leading symphony orchestras, the **Royal Scottish National Orchestra** (formerly the Scottish National Orchestra) was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, and was awarded the Royal Patronage in 1991. Many conductors have contributed to its success, including Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson and Neeme Järvi. Currently, Walter Weller is Conductor Emeritus, Alexander Lazarev is Principal Conductor, Marin Alsop is Principal Guest Conductor and Garry Walker is Associate Conductor. The Orchestra gives more than 130 performances each year in Scotland, appears regularly at the Edinburgh International Festival and the BBC Proms, and has toured abroad through Austria, Croatia, Slovakia and Spain. It has recorded a varied range of works, including film soundtracks such as *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* and *Vertigo*. The Orchestra's education programme continues to develop musical talent and appreciation by working with people of all ages and abilities throughout Scotland, and has been awarded the Royal Philharmonic Society's prestigious Education Award.

Neeme Järvi is Music Director of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra since 1982, First Principal Guest Conductor of the Japan Philharmonic Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. Born in Tallinn, Estonia, he is one of today's busiest conductors, making frequent guest appearances with the foremost orchestras and opera companies of the world, including the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, The Metropolitan Opera, San Francisco Opera, Opéra national de Paris-Bastille and the major orchestras of Scandinavia. He also directs a conductors' master-class in Pärnu, Estonia for two weeks each July. Neeme Järvi has amassed a distinguished discography of more than 350 discs, and many accolades and awards have been bestowed on him worldwide. He holds honorary degrees from the University of Aberdeen, the Royal Swedish Academy of Music and the University of Michigan, and has been appointed Commander of the Order of the North Star by the King of Sweden.

Strauss: Sinfonische Dichtungen, Teil 1

Eine Alpensinfonie op. 64
Richard Strauss arbeitete 1911 gerade an der *Alpensinfonie*, als er von Mahlers Tod erfuhr. Die Worte, die er in sein Tagebuch schrieb, "Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur", könnten auch von Mahler stammen. Sie erklären die pantheistische Exaltiertheit, die eine wesentliche Komponente dieser Sinfonie ist, ebenso wie ihre anschauliche Bildhaftigkeit. Bis vor Kurzem schenkte man nur letzterer in bezug auf die *Alpensinfonie* Aufmerksamkeit. Erst in letzter Zeit ist die Bereitschaft gewachsen, nach den tiefer schürfenden Anlagen dieser Musik zu suchen und sie auch zu finden. Das Werk wurde 1915 beendet und kam erstmals in Berlin am 25. Oktober desselben Jahres unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung. Es sei im Grunde ein gelungenes Stück, meinte Strauss zu seinem Librettisten und Freund Hugo von Hofmannsthal. Es erfordert ein Orchester mit mehr als 150 Musikern, einschließlich zwanzig Hörnern und vierfacher Holzbläserbesetzung.

Die einundzwanzig ohne Unterbrechung gespielten Abschnitte sind jeweils mit Titeln überschrieben, die ein Ereignis des Aufenthalts von vierundzwanzig Stunden in den Bergen wiedergeben, der in dieser Sinfonie beschrieben wird. "Nacht" beginnt mit einem unisono gespielten B in den Streichern, das in ein energisches Motiv für Posaune und Tuba übergeht. Dieses konsolidierende Thema beschreibt die Berge. Sie glänzen bei Holz- und Blechbläsern in den Sonnenstrahlen des "Sonnenaufgangs" und in der erhabenen Melodie für vier Hörner. Auf diese langsame Introduktion folgt das *Allegro*: Mit regen Streichern beginnen die Bergsteiger den "Anstieg" zu einem marschartigen Thema, auf das Fanfaren der Blechbläser folgen, sowie der zwölf Hörner hinter der Bühne (im Hintergrund ist eine Jagd zu hören). Nach dem "Eintritt in den Wald", einer Passage mit Kontrapunkt, beschwört Strauss eine Szene im Alpenvorland mit Vogelgesang und Jodlern herauf. Die Bergsteiger wandern bald am Bach entlang, und ihr Marsch führt zu einem "Wasserfall", wo die Oboen die "Erscheinung" der Alpenfee heraufbeschwören, die der Legende zufolge in dem Regenbogen der Wassertropfen erscheint. Diese drei Abschnitte können als Erklärung der Bemerkung von Strauss bei der letzten Probe von 1915 gelten: "Jetzt hab' ich endlich instrumentieren gelernt."

Eine expressive neue Melodie der Hörner und Bratschen führt die Bergsteiger zu "blumigen Wiesen" und später zur Alpenweide ("Auf der Alm"), wo Kuhglocken im Stile von Mahler zur pastoralen Atmosphäre beitragen. Die folgenden drei Passagen sind bewegter. Die Holzbläser lassen eine Warnung erklingen, als die Bergsteiger sich "durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen" befinden und sich durchkämpfen, bis sie "auf dem Gletscher" ankommen. Das Bergthema und der Marsch kehren wieder und entfalten sich zu einem Höhepunkt. Sobald sich die Musik beruhigt, wird das Fanfarenmotiv in kurze Phrasen für Trompete und Klarinetten vor einem drohenden Pizzicato aufgesplittert – "gefahrvolle Augenblicke". Aber das Fanfarenthema führt zur herrlichen Passage "auf dem Gipfel", in welcher Strauss alle Hauptthemen miteinander kombiniert.

Diese majestätische Episode geht über in die schaurige "Vision" in Fis-Dur. "Nebel steigen auf" mit Trillern, Arpeggiatur auf der Harfe und chromatischen Sequenzen für Holzbläser. Die Orgel setzt zum ersten Mal ein und "die Sonne verdüstert sich allmählich"; Bergthemen erklingen wieder wie verschleiert. Die Musik wirkt nun angespannt. Mit gedämpften Streichern und Orgel wird eine "Elegie" geschaffen. Aber die staccato gespielten Des der Oboe unterbrechen die "Stille vor dem Sturm". Sie sind die Regentropfen, die dem heftigen und bedrohenden "Gewitter und Sturm" vorausgehen. Donner- und Windmaschine tragen zu dem allgemeinen Getöse bei. Dieser Abschnitt geht in den "Abstieg" über, in dessen Verlauf verschiedene Ereignisse des Aufstiegs wieder aufgenommen werden.

Die Wolken lichten sich, die Streicher setzen ausdrucksvoll ein, und die dreiteilige Coda der Sinfonie beginnt mit "Sonnenuntergang" und "Ausklang". Der letztere Abschnitt steht in Es-Dur in sanfter Ekstase – eine Passage von bemerkenswerter Strahlkraft von innen heraus. Langsam geht die Musik wieder nach b-Moll über, und wir verlassen den herrlichen Berg, so wie wir ihn vorfanden, von der "Nacht" umschlungen.

Tod und Verklärung op. 24

1888 nahm der vierundzwanzigjährige Strauss, damals noch Dritter Kapellmeister an der Münchner Oper, seine dritte Tondichtung in Angriff, *Tod und Verklärung*, deren Partituranzug er im April des folgenden Jahres fertigstellte. Sieben Monate später, am 18. November, lag die vollständige Partitur vor, eine Woche nach der Uraufführung seines *Don Juan*, die er, inzwischen Dritter Kapellmeister am Weimarer Hoftheater, selbst dirigiert hatte.

Die Inspiration zu *Tod und Verklärung* war nach Aussage des Komponisten diesmal nicht literarischer Art, und er hatte weder einen Bekannten durch den Tod verloren, noch war er selbst damals schwer krank gewesen (erst ein Jahr später wurde er von einer gefährlichen Lungenentzündung befallen). 1931 meinte er sogar: "Ein Einfall wie ein anderer. Letzten Endes das musikalische Bedürfnis. … ein Stück, das in c-Moll anfängt und in C-Dur aufhört."

"Es war vor sechs Jahren," schrieb er 1895 an seinen Freund Friedrich von Hausegger,

> als mir der Gedanke auftauchte, die Todesstunde eines Menschen, der nach höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers, in einer Tondichtung darzustellen.

Er skizzierte das konkrete Programm des Werkes: der Kranke im Schlummer, freundliche Träume, Erleichterung, Erwachen, furchtbare Schmerzen, Erinnerung an die Vergangenheit, Tod, Verklärung und Vollendung des Ideals.

Ein gewisser autobiographischer Gehalt (abgesehen von Krankheit und Schmerz) ist dem Werk nicht abzusprechen: Er findet sich in der Idee des nach "höchsten idealen Zielen" strebenden jungen Künstlers, der sich darüber im klaren ist, wie weit er in seinem Leben und Schaffen hinter diesen Zielen zurückbleibt. Und es ist bedeutsam, daß Strauss, der keinerlei religiöse Neigungen verspürte, sich für seine Seele einen ewigen Kosmos statt eines Lebens nach dem Tod im christlichen Sinne vorstellte. Bezeichnenderweise hat Strauss diese Tondichtung in seinen späteren Werken mehrfach zitiert, was darauf schließen läßt, daß sie ihm besonders am Herzen lag.

Er dirigierte die Uraufführung am 21. Juni 1890 in Eisenach, wo das Werk einen beachtlichen Erfolg erzielte. Hans Richter leitete die erste Aufführung in Wien erst 1895, woraufhin Eduard Hanslick in seiner Rezension prophezeite, Strauss' Talent prädestiniere ihm offenbar für das Musiktheater. Schon fünf Jahre zuvor hatte der Komponist seinem Verleger erklärt, er wolle sich von der absoluten Musik abkehren, um sein Heil im Drama zu suchen, und in den fünf Jahren bis zu seinem nächsten reinen Orchesterwerk (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*) entwarf er Libretti über die Themen Don Juan und Till Eulenspiegel, die über erste Versuche nicht hinausgingen, und schließlich auch den Text und die Musik zu seiner ersten Oper *Guntram*.

Tod und Verklärung schildert zunächst die bedrückende Atmosphäre des Krankenzimmers. Ein rhythmisches Motiv der Streicher und Pauken repräsentiert den stockenden Pulsschlag des Sterbenden. Streicher und Holzbläser seufzen leise; Harfe, Flöte und Oboe erhellen die Stimmung, als der Kranke von glücklicheren Zeiten träumt. Mit einem Paukenschlag beginnt ein *Allegro*-Teil, der die Leiden des Sterbenden beschreibt; am Ende erklingt eine langsam aufsteigende Passage, die erste Andeutung des sogenannten "Idealthemas". Der Abschnitt

schließt mit einem hohen D der Violinen, gefolgt von einer Durchführung in G-Dur, in der Themen aus der Kindheit des Kranken vorherrschen. Nach einer Modulation nach Es-Dur erinnert der Sterbende sich seiner heroischen Kämpfe (Hörner und Streicher). Eine Episode in H-Dur folgt, offenbar die Erinnerung an ein Liebeserlebnis, doch sie wird zweimal von den Posaunen und Pauken unterbrochen, als der Tod an die Tür des Krankenzimmers pocht. Das "Idealthema" wird dreimal in verschiedenen Tonarten variiert und erweist sich als Hauptthema der Komposition. Strauss meinte dazu, in *Tod und Verklärung* werde das Hauptthema zum Höhepunkt und erklinge darum erst in der Mitte des Werks.

Der Anfang erfährt eine verkürzte Reprise, dann markiert das Tamtam den Tod des Künstlers, und das "Idealthema" erklingt in den Hörnern und hohen Holzbläsern. Seine "Verklärung" nach C-Dur beginnt und wird zusehends harmonisch reicher, als die Seele sich zum Flug in die Ewigkeit aufschwingt.

Ein Heldenleben op. 40

Die Tondichtung *Ein Heldenleben* wurde im Dezember 1898 beendet. Die Komposition entstand größtenteils gleichzeitig mit der Arbeit an *Don Quixote*, und Strauss sah die beiden Werke als komplementär an. Er dirigierte die Uraufführung in Frankfurt am 3. März 1899. Seit der Uraufführung sind die autobiographischen Elemente in dem Werk umstritten. War Strauss sein eigener Held? Stellte er sich selber als das musikalische Symbol von Kaiser Wilhelms militaristischen Berlin dar, wo er zu jener Zeit wohnte und arbeitete? "Dies ist nur teilweise wahr," lautete dazu die Bemerkung von Strauss, "ich bin kein Held, ich bin nicht für den Kampf geschaffen." Der springende Punkt im Leben dieses Helden aber ist – und hier besteht eine Parallele zum Leben von Strauss –, daß das Leben eines Komponisten dargestellt wird, der seine launenhafte und bezaubernde Frau über alles liebt, und dessen "Widersacher", die Musikkritiker, mit denen er bereit ist, für seine "Friedenswerke" (seine Kompositionen) einen Kampf zu führen. Wie Don Quixote zieht er sich schließlich aufs Land zurück (so wie Strauss sich nach 1908 nach Garmisch zurückziehen sollte).

Ein Heldenleben steht in einem durchgängigen Satz, einer breit angelegten Sonatenform mit Elementen aus zwei Scherzi und einem *Adagio*, doch gliedert sich das Werk in sechs Abschnitte:

1. Der Held
2. Des Helden Widersacher
3. Des Helden Gefährtin
4. Des Helden Walstatt
5. Des Helden Friedenswerke
6. Des Helden Weltflucht und Vollendung

Das Werk ist für eine Besetzung mit sehr großem Orchester gedacht, mit acht Hörnern und fünf Trompeten, mehreren Schlagzeugen und mit mindestens vierundsechzig Streichern. Die vorherrschende Tonart ist Es-Dur.

Im ersten Abschnitt wird der Charakter des Helden in einem langen emporstrebenden Thema für Hörner und Streicher über drei Oktaven dargestellt. Andere Themen entwickeln sich aus diesem heraus, während es auf eine grandiose Wiederholung zustrebt. Ein Teil davon verkündet die entschiedene Herausforderung und wird sechs Mal wiederholt. Auf eine gespannte Pause folgt der scherzohafte Beginn des zweiten Teils, in welchem die Widersacher von den Holzbläsern, gedämpften Posaunen und Tuba mit knurrenden, fauchenden und bombastischen Tönen dargestellt werden. Das Thema des Helden geht klagend nach Moll über, und die Kritiker wiederholen ihre Angriffe, bis eine Fanfare der Blechbläser sie zurückweichen läßt. An ihrer Stelle erscheint jetzt die Gefährtin des Helden (Solovioline). "Meine Frau ist es, die ich darstellen wollte," schrieb Strauss, "sie ist sehr kompliziert, ein wenig pervers, ein wenig kokett, sich niemals ähnlich, von Minute zu Minute wechselnd …" Das komplexe Solo illustriert hervorragend die sprunghafte Natur von Pauline Strauss. Der Abschnitt endet mit einer sinnlichen Liebesszene.

Aber die Kritiker nörgeln immer noch im Hintergrund. Trompeten hinter der Bühne rufen zur Schlacht, und der Held zieht in den Kampf (Abschnitt 4). Dieses aggressive Paradestück für Orchester setzt sich aus Fragmenten der anderen Themen zusammen (Held, Gefährtin, Widersacher und Liebe). Das Thema des Helden wird zu einer Siegeshymne. Der Höhepunkt mündet in ein musikalisches Zitat aus *Don Juan*, auf das Streicher und Holzbläser das Liebesthema aus demselben Werk sowie das Thema des "Geists des Menschen" aus *Also sprach Zarathustra* folgen lassen. Es folgt eine gespannte Pause, die von einem der Kritiker mit einigen Bemerkungen (auf den Tuben) unterbrochen wird. Der Held schlägt um sich, beruhigt sich jedoch wieder in Vorbereitung auf den fünften Abschnitt.

In diesen Abschnitt fügt Strauss fast dreißig Zitate aus neun eigenen Werken ein, auch aus der Oper *Guntram*. Die Fragmente aus zweien seiner Lieder und sechs Tondichtungen, die dem Werk *Ein Heldenleben* vorausgingen, werden mit verschiedenen Motiven der Themen von Held und Gefährtin gemischt. Der Held fordert schließlich noch einmal seine Widersacher heraus. Im letzten Abschnitt bereitet eine bukolische Englisch-Horn-Melodie die pastorale Szenerie für die Weltflucht des Helden vor. Die Kritiker kehren kurz zurück, wie in einem Alptraum, aber das Thema der Gefährtin lindert die Sorgen. Ein glückliches

Ende in Es-Dur wird erreicht, als die Liebesthemen von Solohorn und Solovioline aufgenommen werden.

Don Juan op. 20
Die Reihe großartiger Tondichtungen wurde ab 1889 der Öffentlichkeit vorgestellt. Am Anfang stand der allerdings erst an zweiter Stelle komponierte *Don Juan*. Der fünfundzwanzigjährige Komponist war selbst ganz überwältigt, als er die Uraufführung in Weimar dirigierte: "Der Klang war wundervoll, von einer riesigen Glut und Üppigkeit." Tatsächlich stellte sich Strauss mit diesem ungemein geschlossenen Meisterwerk an die Spitze der nachwagnerschen Generation deutscher Komponisten. Der ungestüme Anfang ist geradezu symbolisch für den Einbruch einer neuen schöpferischen Kraft in der Musikwelt und vermittelt zugleich ein anschauliches musikalisches Bild des Don Juan. Die Liebesszene mit ihrer lang ausgesponnenen, verführerischen Oboenmelodie verrät bereits den zukünftigen Opernkomponisten, und ein besonders eindrucksvoller Moment ist das neue heroische Don-Juan-Thema der vier Hörner, mit dem die Reprise vor dem Duell und Tod des Helden eingeleitet wird.

© Michael Kennedy
Übersetzung: Chandos Records Ltd

Das **Royal Scottish National Orchestra**, früher als das Scottish National Orchestra bekannt, ist eines der führenden Sinfonieorchester Europas. Es wurde 1891 als Scottish Orchestra gegründet und 1991 unter königliche Schirmherrschaft genommen. Zahlreiche Dirigenten haben zu seinem Erfolg beigetragen, darunter Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson und Neeme Järvi. Walter Weller ist derzeit Conductor Emeritus, Alexander Lazarew ist Chefdirigent, Marin Alsop ist Erste Gastdirigentin und Garry Walker ist Assoziierter Dirigent. Das Orchester gibt jährlich über 130 Konzerte in Schottland, tritt regelmäßig bei den Edinburgher Festspielen und den BBC Proms auf und hat Gastspielreisen nach Österreich, Kroatien, der Slowakei und Spanien unternommen. Das Orchester hat diverse Schallplattenaufnahmen gemacht, darunter Musik aus Filmen wie *Titanic*, *Superman*, *Star Wars*, *Jaws* und *Vertigo*. Mit seinem Bildungsprogramm widmet es sich der Förderung musikalischer Talente und des musikalischen Bewusstseins durch die Arbeit mit Menschen aller Altersgruppen und Fähigkeiten in ganz Schottland, wofür es mit dem angesehenen "Education Award" der Royal Philharmonic Society ausgezeichnet worden ist.

Neeme Järvi ist Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, seit 1982 Chefdirigent des Sinfonieorchesters von Göteborg, Erster Gastdirigent des Japanischen Philharmonieorchesters und Ehrendirigent des Royal Scottish National Orchestra. Der in Tallinn geborene Este ist einer der meistbeschäftigten Dirigenten der Gegenwart und gibt häufig Gastspiele bei den führenden Orchestern und Opernensembles der Welt, so auch bei den Berliner Philharmonikern, beim Königlichen Concertgebouw-Orchester, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Sydney Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, an der Metropolitan Opera, der San Francisco Opera, der Opéra national de Paris-Bastille und den Spitzenorchestern Skandinaviens. Außerdem gibt er jeden Juli eine zweiwöchige Meisterklasse für Dirigenten in Pärnu (Estland). Neeme Järvi hat eine herausragende Diskographie mit über 350 Aufnahmen vorzuweisen, und man hat ihn rund um die Welt mit Preisen und Auszeichnungen geehrt. Er ist Ehrendoktor der University of Aberdeen, der Königlich Schwedischen Musikhochschule und der University of Michigan, und wurde vom schwedischen König zum Ritter des Nordstern-Ordens ernannt.

Strauss: Poèmes symphoniques, volume 1

Eine Alpensinfonie, op. 64

En 1911, Richard Strauss était en train de travailler à *Eine Alpensinfonie* (Une symphonie alpestre) lorsqu'il apprit la mort de Gustav Mahler. Les mots qu'il écrivit dans son journal – "Purification par une force propre à chacun, affranchissement par le travail, adoration de la glorieuse nature éternelle" – pourraient très bien avoir été ceux de Mahler et ils expliquent l'exaltation panthéiste qui est un élément de cette symphonie aussi fondamental que ses illustrations pittoresques. Jusque assez récemment on ne prêtait attention qu'à ce dernier aspect de la *Alpensinfonie*. Depuis peu on s'est montré plus disposé à chercher les qualités plus profondes de la musique et à les écouter. L'œuvre fut achevée en 1915 et créée, sous la direction du compositeur lui-même, à Berlin le 25 octobre de cette année-là. "C'est une pièce plutôt réussie", dit-il à son librettiste et ami Hugo von Hofmannsthal. Elle requiert un orchestre de plus de cent cinquante musiciens, comprenant vingt cors et quatre fois l'effectif des bois.

Chacune des vingt-et-une sections, qui se suivent avec continuité, possède un titre qui décrit un événement se déroulant dans la montagne au cours des vingt-quatre heures que recouvre la symphonie. "Nuit" commence par un si bémol à l'unisson joué par les cordes dont émerge un puissant motif pour trombones et tuba. Ce thème unificateur représente la montagne elle-même et les vents et les cuivres font resplendir, dans les rayons du "Soleil levant", sa noble mélodie pour quatre cors. Après cette lente introduction vient l'*Allegro*: les cordes s'animent tels les alpinistes entamant "L'Ascension" sur un thème pareil à une marche suivi par une fanfare de cuivres, tandis que douze cors dans les coulisses évoquant une chasse retentissent dans le lointain. Après "L'Entrée dans le bois", épisode contrapuntique, Strauss suggère le paysage des plaines alpestres par des chants d'oiseaux et des échos de tyroliennes. Les randonneurs se mettent bientôt à longer un cours d'eau et leur marche les conduit à une "Cascade" où les hautbois évoquent "L'Apparition" de l'esprit des montagnes qui, selon la légende, apparaît dans l'arc-en-ciel né de la bruine. Ces trois sections expliquent la remarque que Strauss fit au cours de la dernière répétition en 1915: "Finalement, j'ai appris ce que veut dire orchestrer."

Une nouvelle mélodie expressive pour cors et altos mène les marcheurs vers des "Prairies en fleur" et, plus tard, vers des "Pâturages alpestres" où des cloches de vache très mahleriennes contribuent à créer une atmosphère pastorale. Les trois sections suivantes sont plus énergiques. Les bois poussent un cri d'avertissement alors que les randonneurs se trouvent "Dans les bois et sous-bois sur le mauvais chemin" et se débattent pour en sortir et s'avancer "Sur le glacier". Ici, le thème de la montagne et la marche réapparaissent et finissent par éclater dans un paroxysme. En s'apaisent le motif de la fanfare se morcèle en de courtes phrases pour trompette et clarinettes au-dessus d'un menaçant pizzicato – "Moments dangereux". Mais le thème de la fanfare ouvre la voie vers le "Sommet" et un somptueux passage dans lequel Strauss a tissé tous les principaux thèmes.

Cet épisode majestueux donne lieu à une "Vision" surnaturelle en fa dièse. Avec des trilles, des arpèges de la harpe et des séquences chromatiques pour les bois, "Le Brouillard se lève" et l'orgue fait sa première entrée lorsque "Le Soleil décline" et les thèmes de la montagne reviennent, mais comme voilés. La musique est chargée de tension; des cordes en sourdine ainsi que l'orgue créent une "Élégie". Mais une série de ré bémols joués en staccato par le hautbois viennent rompre le "Calme avant la tempête" et sont comme les gouttes de pluie annonciatrices d'une violente et terrifiante "Tempête" où le tonnerre et la machine à vent participent du vacarme. Cette section se fond ensuite dans la "Descente", tandis que divers incidents de l'ascension sont réentendus.

Les nuages se dissipent, les cordes straussiennes s'élèvent pleines d'éloquence et la coda tripartite de la symphonie commence avec le "Soleil couchant" et les "Tons déclinants". Ce dernier, dans le ton de mi bémol, est un passage d'un exceptionnel rayonnement intérieur, et doit être joué comme une "douce extase". Peu à peu la tonalité de si bémol mineur refait surface et nous quittons la grande montagne telle que nous l'avions trouvée, enveloppée par la "Nuit".

Tod und Verklärung, op. 24

C'est en 1888, tandis qu'il était encore employé comme troisième chef d'orchestre à l'Opéra de Munich, que Strauss, alors âgé de vingt-quatre ans, entama la composition de son troisième poème symphonique, *Tod und Verklärung* (Mort et Transfiguration). Il acheva l'ébauche de la partition réduite en avril 1889 et la partition complète sept mois plus tard, le 18 novembre, à Weimar, où il s'était installé entre-temps et où il travaillait comme troisième chef d'orchestre à l'opéra de la cour. Tout juste une semaine auparavant, il avait dirigé la création de *Don Juan*.

Selon Strauss, l'idée de base de *Tod und Verklärung* était purement imaginaire. Elle ne lui avait été inspirée par aucune lecture; il ne s'était rendu au chevet d'aucun mourant et n'avait jamais eu de maladie grave. (Il ne fut atteint de la grave pneumonie, dont il souffrit un temps, que près d'un an après la création de *Tod und Verklärung*.) "C'était tout simplement une idée comme une autre," déclara-t-il en 1931, "probablement, en fin de compte, le besoin musical… d'écrire un morceau débutant en ut mineur et s'achevant en ut majeur!"

Dans une lettre à Friedrich von Hausegger datée de 1895, Strauss écrivit que l'idée qui lui vint à l'esprit en 1888 devait

> représenter la mort de quelqu'un qui s'est efforcé d'atteindre les buts artistiques les plus élevés, donc très probablement un artiste… Le malade gît au lit, endormi, la respiration pénible et irrégulière; des rêves agréables font flotter un sourire sur ses lèvres en dépit de ses souffrances; son sommeil devient plus léger; il se réveille; de nouveau il est secoué de terribles douleurs: ses membres tremblent de fièvre – à mesure que l'accès s'apaise et que la douleur se calme, il pense à sa vie passée; son enfance défile devant ses yeux, sa jeunesse avec ses efforts et ses passions, puis, tandis que la douleur revient, les résultats de son périple à travers la vie lui apparaissent, l'idée, l'Idéal qu'il s'est efforcé d'atteindre, de représenter dans son art, mais qu'il a été incapable de parfaire, parce qu'il n'était possible à aucun être humain de la parfaire. L'heure de sa mort approche, son âme quitte son corps pour trouver, dans le cosmos éternel, dans sa forme la plus magnifique, ce qu'il ne pouvait pas réaliser sur cette terre.

Abstraction faite de la maladie et la douleur, il y a peu de raison de douter qu'il existe un élément autobiographique à la base du "programme" mentionné plus haut. Tout jeune créateur très doué a conscience de ses aspirations idéalistes et combien il est loin de les réaliser dans sa vie et dans son travail, et il est significatif que Strauss, qui n'avait aucuns penchants ou inclinations d'ordre religieux, se soit représenté son âme dans un "cosmos éternel" plutôt que dans un au-delà chrétien. On peut également déduire l'importance qu'avait *Tod und Verklärung* pour lui étant donné le nombre de fois qu'il en fit des citations dans ses œuvres ultérieures.

Strauss dirigea la création de *Tod und Verklärung* à Eisenach, le 21 juin 1890. À la suite d'une des répétitions, il écrivit, dans un état de surexcitation, à sa sœur Johanna:

> *Tod und Verklärung* a tué tout le reste; les musiciens étaient écrasés et sidérés; le morceau a produit une remarquable impression.

Il ne fut exécuté à Vienne qu'en 1895, sous la direction de Hans Richter. À cette occasion le critique Eduard Hanslick écrivit un article prophétique, dans lequel il déclarait que le talent de Strauss "est vraiment d'un caractère qui le destine au théâtre musical". En 1890, cinq ans avant l'article de Hanslick, Strauss avait déclaré à son éditeur qu'il était "en train de tourner le dos" à la musique absolue de façon à "trouver mon salut dans le théâtre". Plus de cinq ans devaient encore s'écouler avant qu'il compose une nouvelle œuvre orchestrale, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Entre-temps il écrivit des ébauches de livrets pour des opéras sur Don Juan et Till Eulenspiegel, qui, ni l'un, ni l'autre, n'allèrent plus loin, et il acheva le livret et la musique de son premier opéra, *Guntram*.

L'atmosphère oppressante de la chambre du malade est évoquée dès l'ouverture du poème symphonique *Tod und Verklärung*. Le pouls irrégulier du mourant est représenté par le motif rythmique que se partagent les cordes et les timbales. Les cordes et les bois poussent un soupir las. La harpe, la flûte et le hautbois rendent l'humeur plus légère, tandis que l'homme se met à rêver d'une époque plus heureuse. Un battement de tambour entame une section *Allegro* dans laquelle sont décrites les souffrances du malade. Vers la fin, une phrase lentement ascendante se fait entendre – première allusion au thème de l'"Idéalisme". Cette section s'achève sur un ré dans le registre aigu des violons et est suivie par un développement en sol majeur où les thèmes de l'enfance dominent jusqu'à ce que, au moyen d'une modulation en mi bémol, le malade se rappelle les efforts héroïques de sa jeunesse aux cors et aux cordes. Suit un épisode en si majeur, évoquant évidemment l'amour, mais il est interrompu deux fois par des trombones et des timbales qui rappellent ce qui se passe dans la chambre du malade – la mort frappe à la porte. Le mouvement se termine par trois variations sur le thème de l'"Idéalisme", chacune dans une tonalité différente. Il s'agit ici du principal sujet de l'œuvre. Comme le déclara Strauss, "*Tod und Verklärung* a pour point culminant son thème principal, et ne l'expose que vers le milieu".

Il y a à présent une réexposition de l'ouverture de l'œuvre, mais pas dans son intégralité. La mort de l'homme est indiquée par un coup de tam-tam, et le thème de l'"Idéalisme" est repris par les cors et les bois dans le registre aigu. Sa "transfiguration" en ut majeur débute bientôt, l'harmonie devenant plus riche à mesure que l'âme est libérée afin de s'envoler dans l'éternité.

Ein Heldenleben, op. 40

Le poème symphonique *Ein Heldenleben* (La Vie d'un héros) fut achevé en décembre 1898. Strauss écrivit une grande partie de l'œuvre alors qu'il travaillait au *Don Quixote* et les conçut de manière complémentaire. Il dirigea la première exécution qui eut lieu à Francfort

le 3 mars 1899. Dès le début, la pièce donna lieu à une controverse concernant son matériau autobiographique: Strauss était-il son propre héros et se présentait-il comme l'élément symbolique du Berlin militariste de l'empereur Wilhelm où il vivait et travaillait en ce temps-là? "Ce n'est vrai qu'en partie," fut le commentaire de Strauss, "je ne suis pas un héros, je ne suis pas fait pour la bataille." Ce que l'on peut noter au sujet de cette vie de héros, et des parallèles qu'elle comporte avec celle de Strauss lui-même, c'est que l'œuvre décrit la vie d'un compositeur qui adore sa captivante et capricieuse épouse et dont les "adversaires" sont les critiques musicaux avec lesquels il est prêt à livrer bataille pour ses "œuvres de paix" (ses compositions). À la fin, tout comme Don Quichotte, il se retire à la campagne (ainsi que Strauss devait le faire, après 1908, à Garmisch).

Bien que *Ein Heldenleben* soit formé d'un seul mouvement continu – une vaste structure de forme sonate contenant des éléments de deux scherzos et un *adagio* – il se divise en six sections:

1. Le Héros
2. Les Adversaires du héros
3. La Compagne du héros
4. Les Hauts faits du héros à la bataille
5. Les Œuvres de paix du héros
6. Le Retrait du monde du héros et l'accomplissement de sa vie

L'œuvre est conçue pour un très grand orchestre comportant huit cors et cinq trompettes, un généreux déploiement de percussions et des cordes au nombre d'au moins soixante-quatre. Sa tonalité principale est celle de mi bémol majeur.

La première section esquisse le caractère du héros en un long thème pour cors et cordes qui s'étend sur trois octaves. D'autres thèmes surgissent de celui-ci, tandis qu'il évolue vers une grandiose réexposition après laquelle une partie du thème est utilisée comme un défi impérieux, énoncé six fois. Une pause chargée d'expectative est suivie par le début de la section 2 en forme de scherzo dans lequel les adversaires sont dépeints par les vents, les trombones et les tubas en sourdine, tour à tour crachant, grondant ou pompeux. Le thème du héros évolue plaintivement vers le mode mineur et les critiques renouvellent leurs attaques jusqu'au moment où une fanfare de cuivres les fait diminuer. La compagne du héros (violon solo) vient prendre leur place. "C'est le portrait de ma femme que j'ai voulu faire," écrivit Strauss, "elle est très complexe, très femme, jamais deux fois la même." Et la complexité du solo illustre parfaitement la nature changeante de Pauline Strauss. La section se termine par une scène d'amour voluptueusement orchestrée.

Mais à l'arrière-plan les critiques se font toujours entendre; des trompettes en coulisses font retentir un appel à l'action et le héros entre dans la bataille (section 4). Ce monument orchestral plein d'agressivité est composé de fragments des thèmes du héros, de la compagne, des adversaires et de l'amour. Le thème du héros devient un hymne à la victoire et dans son moment le plus fort Strauss cite *Don Juan*, suivi par le thème de l'amour tiré de cette même œuvre joué par les cordes et les vents, puis par le thème de l'"Esprit de l'homme" extrait de *Also sprach Zarathustra*. Puis il y a une pause interrompue par l'un des critiques qui place un ou deux mots (par les tubas). Le héros réagit violemment, mais se calme en vue de la section 5.

Dans cette section, Strauss tisse en une riche tapisserie près de trente citations provenant de neuf de ses œuvres, y compris son opéra *Guntram*. Parmi des fragments de deux de ses lieder et des six poèmes symphoniques qui précédèrent *Ein Heldenleben* s'intercalent les différents motifs du héros et de sa compagne. À nouveau le héros énonce longuement son défi. Dans la dernière section, une bucolique mélodie au cor anglais met en scène l'atmosphère pastorale de la retraite du héros. Les critiques réapparaissent brièvement, comme dans un cauchemar, mais le thème de la compagne vient l'apaiser et éloigner l'inquiétude, et les thèmes d'amour s'entrelacent dans les solos du cor et du violon, tandis que l'œuvre parvient à une heureuse conclusion en mi bémol majeur.

Don Juan, op. 20

La magnifique série des poèmes symphoniques fut introduite au public avec *Don Juan* en 1889 (bien que ce fût le deuxième que Strauss composa). "La sonorité était merveilleuse, vibrante et exubérante", s'écriait le compositeur, âgé de vingt-cinq ans, après avoir dirigé la première exécution à Weimar. Ce n'était pas une simple vantardise. Avec ce chef-d'œuvre ramassé, il se plaçait à la tête de la génération de compositeurs allemands post-wagnériens. L'impétuosité du début est symbolique de l'affirmation de son talent et est en même temps une description musicale de l'ardeur de Don Juan. Dans la scène d'amour avec sa longue mélodie de hautbois séductrice, on entrevoit, pour la première fois, Strauss compositeur d'opéra. Un autre moment remarquable est le thème héroïque nouveau de Don Juan à quatre cors, qui introduit la réexposition avant le duel et la mort de Don Juan.

© Michael Kennedy

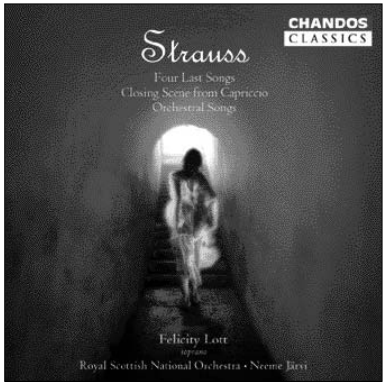
Traduction: Chandos Records Ltd

Considéré comme l'un des meilleurs orchestres d'Europe, le **Royal Scottish National Orchestra** (anciennement Scottish National

Orchestra) fut fondé en 1891 sous le nom de Scottish Orchestra, et a reçu le patronage de la reine en 1991. De nombreux chefs d'orchestre ont contribué à son succès, notamment Karl Rankl, Hans Swarowsky, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson et Neeme Järvi. Walter Weller en est actuellement le chef honoraire, Alexander Lazarev le chef principal, Marin Alsop le chef principal invité et Garry Walker le chef associé. L'Orchestre donne plus de 130 concerts par an en Écosse, et se produit régulièrement au Festival international d'Édimbourg et dans le cadre des Proms de la BBC de Londres. À l'étranger, l'Orchestre a effectué des tournées en Autriche, en Croatie, en Slovaquie et en Espagne. Il a enregistré des œuvres de genres variés, incluant plusieurs bandes sonores pour des films tels que *Titanic*, *Superman*, *La Guerre des étoiles*, *Les Dents de la mer* et *Vertigo*. Poursuivant un programme éducatif dont le but est de développer le talent musical et le goût pour la musique, l'Orchestre travaille avec des personnes de tous les âges et de tous les niveaux à travers l'Écosse. Cette activité lui a valu le prestigieux "Education Award" décerné par la Royal Philharmonic Society.

Neeme Järvi est directeur musical du Detroit Symphony Orchestra, chef principal de l'Orchestre symphonique de Göteborg depuis 1982, premier chef principal invité de l'Orchestre philharmonique du Japon et chef lauréat du Royal Scottish National Orchestra. Né à Tallinn en Estonie, il est aujourd'hui l'un des chefs les plus demandés: il est régulièrement invité par les plus grands orchestres et théâtres lyriques du monde, comme l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Philharmonia Orchestra, le New York Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra, le Sydney Symphony Orchestra, le Melbourne Symphony Orchestra, le Metropolitan Opera, le San Francisco Opera, l'Opéra national de Paris-Bastille et les plus grands orchestres de la Scandinavie. Pendant deux semaines chaque été il dirige un cours de maître pour des chefs d'orchestre à Pärnu (Estonie). Neeme Järvi compte plus de 350 disques à son actif et s'est vu décerner de nombreux prix et titres honorifiques dans le monde entier. Il est docteur honoris causa de l'Université d'Aberdeen, de l'Académie royale de musique de Suède et de l'Université du Michigan. Le roi de Suède lui a conféré le titre de Commandeur de l'Ordre de l'étoile du Nord.

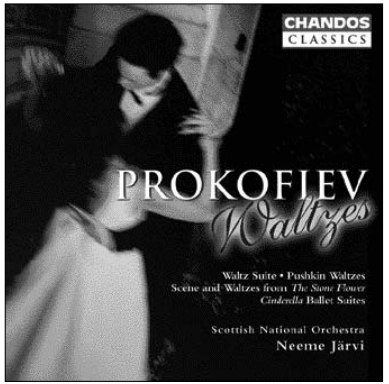
Also available



Strauss
Four Last Songs
Intermezzo and Closing Scene from *Capriccio*
Orchestral Songs
CHAN 10075

Brahms
Complete Hungarian Dances
CHAN X10073

Also available



Prokofiev
Waltz Suite
Pushkin Waltzes
Scene and Waltzes from
The Tale of The Stone Flower
Suites Nos 1 and 3 from *Cinderella*
CHAN X10077

Shostakovich
Ballet Suites Nos 1–5
Festive Overture
Suite from *Katerina Ismailova*
CHAN X10088(2)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

The recording of *Eine Alpensinfonie*, *Ein Heldenleben* and *Don Juan* was made with financial support from Christian Salvesen PLC.

Recording producer Brian Couzens
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Philip Couzens (*Eine Alpensinfonie*, *Ein Heldenleben*), Ben Connellan and Janet Middlebrook (*Tod und Verklärung*), and Philip Couzens and Tim Handley (*Don Juan*)
Editors Tim Handley (*Eine Alpensinfonie*), Ben Connellan (*Tod und Verklärung*), Ralph Couzens (*Ein Heldenleben*) and Tim Oldham (*Don Juan*)
Recording venue Caird Hall, Dundee: 8 & 9 December 1986 (*Ein Heldenleben*), 11 & 12 January 1987 (*Don Juan*), January 1987 (*Eine Alpensinfonie*) and 16 August 1989 (*Tod und Verklärung*)
Front cover Photograph © Photonica
Back cover Photograph of Neeme Järvi by Suzie Maeder
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Booklet editor Finn S. Gundersen
Copyright Fentone Music Ltd (*Eine Alpensinfonie*), Peters Edition (other works)
℗ 1987 and 1989 Chandos Records Ltd
This compilation ℗ 1995 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2004 Chandos Records Ltd
© 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10199 X Inlay.qxd 2/2/07 2:56 pm Page 1

CHANDOS CLASSICS 2-disc set **CHAN 10199(2) X**

RICHARD STRAUSS
(1864 – 1949)

SYMPHONIC POEMS, VOLUME 1

Printed in the EU | MCPS
LC 7038 | DDD | TT 138:21
24-bit/96 kHz digitally remastered

COMPACT DISC ONE

1 – 21	**Eine Alpensinfonie, Op. 64**	49:25
22	**Tod und Verklärung, Op. 24**	24:02
		TT 73:40

COMPACT DISC TWO

1 – 6	**Ein Heldenleben, Op. 40**	46:20
7	**Don Juan, Op. 20**	18:07
		TT 64:41

Scottish National Orchestra
Edwin Paling leader
Neeme Järvi

℗ 1987 and 1989 Chandos Records Ltd This compilation ℗ 1995 Chandos Records Ltd
Digital remastering ℗ 2004 Chandos Records Ltd © 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

STRAUSS: SYMPHONIC POEMS, VOLUME 1 - Scottish National Orchestra/Järvi
CHANDOS CHAN 10199(2) X